
Les interactions entre la dramaturgie et la conception des images au Moyen Âge.

L'exemple de l'apparition du Christ à Emmaüs

Claire Bonnotte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/peme/12734>

DOI : 10.4000/peme.12734

ISSN : 2262-5534

Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

Référence électronique

Claire Bonnotte, « **LES INTERACTIONS ENTRE LA DRAMATURGIE ET LA CONCEPTION DES IMAGES AU MOYEN ÂGE.** », *Perspectives médiévales* [En ligne], 38 | 2017, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/peme/12734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.12734>

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2020.

© Perspectives médiévales

Les interactions entre la dramaturgie et la conception des images au Moyen Âge.

L'exemple de l'apparition du Christ à Emmaüs

Claire Bonnotte

- 1 Le récit de l'apparition du Christ à Emmaüs (Luc, 24, 13-35) rencontra une fortune significative dans la littérature de l'Occident médiéval, dont il constitua l'un des nombreux *topoi*. L'intérêt porté à la figure du voyageur-étranger, mais surtout à celle du pèlerin, contribua très probablement à la valorisation de ce texte évangélique à la grande richesse polysémique. Résultant aussi du caractère littéraire de l'Évangile lucanien, cette « aura » se manifesta du ^x^e au ^{xvi}^e siècles dans des sources de provenances et de natures très variées, englobant aussi bien l'exégèse, la spiritualité et la liturgie, que des champs d'expression aussi divers que la poésie, la littérature hagiographique, les récits de pèlerinage, le roman ou le théâtre.
- 2 Parmi eux, le drame liturgique (ou cérémonie dramatisée¹) et les mystères se révèlent propices à l'analyse d'interactions entre les textes et les images, de surcroît lorsqu'il s'agit d'illustrations émanant de sources théâtrales. Selon un constat largement répandu dans l'historiographie, des interprétations communes aux auteurs et aux imagiers sont manifestes dans le traitement de l'apparition du Christ à Emmaüs. Mais si les textes dramatiques et les images présentent d'évidentes similitudes, il convient toutefois d'en définir la mesure et la pertinence².
- 3 À l'appui de cet exemple précis, nous mettrons en lumière les points de convergence, les interférences et les éventuelles divergences entre la dramaturgie et la conception des images au Moyen Âge, en étudiant les développements propres à chacune de ces voies d'expression. Depuis les travaux d'Émile Mâle (1862-1954), la dramaturgie constitue une voie privilégiée d'exploration – mais surtout de compréhension – des images médiévales. Si la méthodologie utilisée dans le cadre de cette recherche s'inscrit dans le sillage de travaux antérieurs, l'expérimentation menée ici se veut plus systématisée, notamment par l'application d'éléments de comparaison normalisés, et

par une analyse limitée à des productions issues d'un même milieu. Bien que ce phénomène ait été décliné à l'échelle de l'Occident, notre étude s'attachera à mener une confrontation des textes et des images en retenant uniquement pour cadre les créations conçues dans le territoire « français »³, et en privilégiant les illustrations issues de textes dramatiques.

1. Les textes dramatiques

1.1. Le « drame liturgique »

- 4 À partir du début du XII^e siècle et jusqu'au XV^e siècle environ, l'apparition du Christ à Emmaüs trouva une nouvelle voie d'interprétation dans le cadre du « drame liturgique ». Sa représentation s'inscrivait dans le temps pascal, bien souvent à la suite de la représentation des Saintes Femmes au Tombeau (ou *Visitatio ad Sepulchri*). Consigné sous différentes appellations⁴ par l'historiographie, le drame apparaît sous différents intitulés (*Ordo ad Peregrinum*, *Officium Peregrinorum*, *Apparicionis in specie peregrini* ou *Representatio Peregrinorum*) que l'on traduit généralement sous le titre de jeu ou de drame « des pèlerins ».
- 5 Selon une hypothèse largement adoptée, le berceau originel de cette pièce serait la Normandie, et plus précisément la cathédrale de Rouen⁵. Interprété en latin de la fin du XI^e siècle⁶ jusqu'au XV^e siècle environ, le drame des Pèlerins se jouait durant les premiers jours de l'octave pascalle. Conformément au récit lucanien, la représentation avait généralement lieu le soir durant lequel l'apparition du Christ était censée s'être produite. Elle intervenait, selon les coutumes locales, durant les vêpres du lundi de Pâques (Rouen, Beauvais⁷) ou plus rarement au cours de celles du mardi (Saint-Benoît-sur-Loire⁸). L'intérêt essentiel de ces pièces réside dans les éléments de paratexte fournissant diverses indications « scéniques », généralement indiquées en couleur dans les sources⁹. Plusieurs pièces se distinguent par la grande richesse de ces annotations¹⁰ : ainsi celles provenant de la cathédrale de Rouen¹¹ ou celle provenant du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire¹². Ces indications fournissent, à divers degrés et registres, un éclairage sur les « acteurs » et la « mise en scène » de ces représentations.

1.2. LES MYSTÈRES DE LA PASSION

- 6 À partir de la fin du XII^e siècle, une nouvelle voie d'expression dramatique mettant en scène l'apparition du Christ à Emmaüs émergea aux côtés du drame liturgique des « pèlerins »¹³. Ces nouvelles interprétations de la péripécie lucanienne se distinguaient par leur sécularisation et se caractérisaient par l'intégration plus ou moins marquée d'éléments entièrement profanes, étrangers au drame liturgique latin. De manière générale, l'épisode de l'apparition à Emmaüs retint l'intérêt d'un grand nombre de dramaturges français, comme en témoigne sa présence au sein d'une quantité non négligeable de mystères. La scène, qui constituait parfois une pièce à part entière, appartenait le plus souvent à un cycle plus vaste, dont certaines représentations pouvaient durer plusieurs jours, voire plusieurs semaines, comme à Valenciennes, lors des représentations de 1547 et 1549¹⁴. Les mystères étaient joués toute l'année, selon le calendrier liturgique¹⁵, mais également au moment de fêtes particulières, comme à

l'occasion des entrées royales. Cette relative indépendance traduit – pour reprendre les termes de Gustave Cohen – « l'émancipation » de ce théâtre à l'égard de la liturgie¹⁶.

- 7 Une des premières expressions dramatiques « françaises » de l'apparition du Christ à Emmaüs pourrait provenir de la *Résurrection du Sauveur* ou *Seinte Resurreccion*¹⁷, généralement datée entre la fin du XII^e siècle et le début du siècle suivant. Bien que cette pièce anglo-normande nous soit parvenue de manière parcellaire, une référence à l'*hostel* d'Emmaüs contenue dans le prologue atteste un développement de l'épisode évangélique, tout au moins dans la mise en scène. La plus ancienne passion conservée mettant en scène l'apparition d'Emmaüs remonte à la seconde moitié du XIV^e siècle¹⁸. Extrêmement populaires à l'échelle d'une ville, voire d'une région, les mystères de la Passion et de la Résurrection du Christ connurent leur plein épanouissement au cours du XV^e siècle. Plusieurs de ces grandes passions¹⁹ englobaient la scène de l'apparition du Christ à Emmaüs, dont l'importance variait d'une pièce à une autre.
- 8 Quelle différence y a-t-il entre la déclinaison de l'épisode dans le cadre des drames liturgiques latins et celle attestée dans les mystères ? Le récit évangélique lucanien, déjà en partie « adapté » dans les drames liturgiques dits « des pèlerins », s'enrichit d'éléments nouveaux, connaissant un développement inégalé jusqu'alors. L'évangile lucanien constituait néanmoins un « point de départ », une sorte de « trame » à laquelle les différents auteurs apportaient leur propre vision des faits²⁰, partagée entre une obligation de justesse et la tentation de verser dans le divertissement, voire le sensationnel.
- 9 Conjointement à l'utilisation des langues vernaculaires, l'une des nouveautés de ce théâtre religieux avait trait aux lieux où se déroulaient les représentations, dont certaines sortaient de l'espace strictement ecclésial pour s'insérer plus profondément dans le tissu urbain. Nous disposons d'assez peu d'informations relatives à l'origine des « acteurs » interprétant les rôles du Christ, de Cléophas et de son compagnon dans le cadre de ces mystères. En « France », la distribution de ces rôles n'était pas liée à une corporation définie (contrairement aux représentations jouées en Angleterre), et les sources se révèlent parfois même contradictoires sur ce point. De plus, l'identité des personnages, mais également leur nombre, variaient considérablement d'une pièce à une autre, puisque de nouveaux personnages, créés de toutes pièces, venaient désormais systématiquement s'ajouter aux trois protagonistes bibliques.
- 10 Comme pour les drames liturgiques, les éléments de paratexte contiennent des renseignements précieux sur la mise en scène de ces représentations, tant pour le décor, que pour les costumes et accessoires des acteurs, leur gestuelle et leurs déplacements²¹. Les costumes et accessoires des acteurs interprétant la scène de l'apparition à Emmaüs ne semblaient pas véritablement différer de ceux portés lors des drames liturgiques. Bien que les détails relatifs à cet aspect se révèlent relativement maigres, le Christ comme les deux disciples demeuraient habillés à la manière de pèlerins.
- 11 Malgré la perte des décors, les sources laissent imaginer, à travers l'aménagement et la décoration de l'espace scénique, l'intérieur d'une véritable auberge, voire d'une taverne²². Après le fameux geste de la fraction du pain, le Christ devait disparaître de la scène, ce qui laisse supposer le recours à des dispositifs plus ou moins évolués. Dans le cadre du drame liturgique, l'utilisation d'éventuelles « voleries » permettant à l'acteur de sortir du « cadre », à la manière d'une ascension, peut être envisagée. Toutefois, aucun élément (hormis l'iconographie qui s'y rapporte), ne peut en attester

l'hypothèse. En revanche, ce type de machineries ou « voleries » avec des systèmes de contrepoids existait bien dans le théâtre des mystères, même si aucun texte n'en mentionne l'usage pour l'épisode d'Emmaüs. Si le système de trappe semble le principe le plus répandu, le recours à des machineries « ascendantes » n'est toutefois pas à exclure totalement. Ces « trucages » devaient renforcer le caractère miraculeux de la disparition, sans doute davantage que le système de sortie par le sol, suscitant aussi bien un effet de surprise que d'admiration de la part du public²³.

- 12 L'exacerbation du *pathos* se doublait parfois d'une inflexion du « réalisme », faisant accéder certaines scènes à de véritables « tableaux vivants ». En comparaison du drame liturgique latin, le « réalisme » profane occupait une place bien supérieure dans le cadre des mystères des pèlerins, reléguant le caractère vertueux de la scène au second plan²⁴. De nombreux mets étant apportés par l'aubergiste et les différents serviteurs, les acteurs étaient probablement amenés à se restaurer²⁵ – ou à feindre de le faire – sur scène, comme le confirme la *Passion* d'Arnoul Gréban. Certains passages confinent parfois à une vulgarité et à une opulence dignes de l'esprit rabelaisien²⁶, transformant l'épisode d'Emmaüs en une véritable scène de taverne²⁷, comme on peut l'observer dès la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle dans d'autres pièces du répertoire théâtral, comme le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, dont l'auberge d'Emmaüs pourrait avoir fourni de cadre à plusieurs scènes²⁸.
- 13 Malgré le caractère primordial des aspects édifiants, et la défiance traditionnelle de l'Église à l'égard du rire, on ne peut passer sous silence la dimension comique de certaines pièces, distillée dans quelques scènes relatives à l'apparition du Christ à Emmaüs. Comme l'a souligné Gustave Cohen, certaines d'entre elles contribuèrent à l'émergence du théâtre comique en langue vernaculaire²⁹ qui s'opéra au cours du XIII^e siècle. En effet, certains passages ne sont pas sans évoquer le théâtre profane, comme celui de Rutebeuf³⁰. L'épisode de l'apparition du Christ à Emmaüs se démarquait au sein du *Mystère de la Passion*, dont il constituait parfois le seul élément comique, à la manière d'un « divertissement »³¹.

2. Image et théâtre : un bilan historiographique

- 14 Attestée à Ravenne dès le VI^e siècle³², l'iconographie de l'apparition du Christ à Emmaüs connut un important développement à partir de la fin du XI^e siècle, avec des phases de regain et de retrait sensibles jusqu'au concile de Trente. Modulée sous différentes formes³³, cette faveur se manifesta à travers toutes sortes de supports, avec un développement particulier dans le domaine du livre. Depuis la première moitié du siècle dernier, l'historiographie a eu l'intuition que des liens étroits unissaient le thème d'Emmaüs et ses déclinaisons dans la dramaturgie médiévale. Dans ce sillage, il convient d'analyser ce que pourrait avoir occasionné ce phénomène sur son évolution iconographique, et inversement.

2.1. LES TRAVAUX FONDATEURS

- 15 Comme on peut l'observer pour d'autres motifs de l'Occident chrétien, il revient à Émile Mâle d'avoir le premier établi un lien entre l'iconographie de l'apparition à Emmaüs et ses développements dans le cadre du drame liturgique³⁴. À l'appui de plusieurs témoignages issus du XII^e siècle, l'auteur a défendu la thèse selon laquelle le

drame liturgique des « pèlerins » aurait agi sur la production figurée dès la première moitié du XII^e siècle (point de vue exprimé dans son ouvrage consacré à *L'Art religieux du XII^e siècle en France* paru en 1922³⁵). Émile Mâle a ainsi confronté plusieurs œuvres figuratives de cette période aux drames liturgiques de Rouen et de Saint-Benoît-sur-Loire (qu'il a pu appréhender en s'appuyant sur les travaux d'Edmond de Coussemaker³⁶ et d'Armand Gasté³⁷) et a souligné les nettes analogies entre ces deux formes d'interprétation, tout particulièrement à travers l'habillement des protagonistes. Si leur comparaison rapide a permis à l'auteur d'entrevoir, à travers un relief du cloître de Saint-Trophime d'Arles (Fig. 1), une « illustration du drame qui se jouait dans l'église, au temps de Pâques », il importe de souligner que la seule objection pouvant être invoquée, selon lui, à cette thèse serait de « pouvoir établir que les attributs du Christ et des deux disciples se rencontrent déjà dans l'art oriental »³⁸.



Figure 1

Arles, Saint-Trophime, statues-colonnes du cloître, fin du XII^e siècle.
Cliché de l'auteur.

- 16 Il est également intéressant de noter qu'Émile Mâle n'a mis en lumière ces rapports que dans le cadre de ses travaux sur l'art du XII^e siècle – en relation avec le drame liturgique – ce qu'il n'avait pas fait dans ses travaux antérieurs dédiés à *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*³⁹ en rapport avec les mystères. Malgré les « raccourcis » un peu hâtifs de cette première approche (qui lui seront d'ailleurs vite reprochés⁴⁰), il faut reconnaître à Émile Mâle l'initiative d'avoir associé dans une même réflexion deux formes d'expression essentielles de la sensibilité médiévale, jusqu'alors appréhendées de façon entièrement dissociée. Son intuition s'avère particulièrement fine en ce qui concerne l'iconographie d'Emmaüs, dans la mesure où son analyse anticipait la

parution en 1933 de l'anthologie de Karl Young⁴¹ qui recensait l'ensemble des textes se rapportant à la péripécie lucanienne.

- 17 Dans la première véritable étude consacrée aux développements dramatiques de l'apparition à Emmaüs en Occident, Otto Schüttzel s'est livré peu après à une rapide comparaison entre les textes et les images⁴², commentant les propos tenus à ce sujet par Émile Mâle quelques années auparavant. Accordant aux représentations figurées la capacité de fournir des indices (« *Hinweise* ») sur la signification et la diffusion du jeu des pèlerins d'Emmaüs, l'historien allemand s'est cependant montré très critique à l'égard de certaines conclusions de l'historien français. D'après lui, sa méconnaissance du drame liturgique aurait conduit Émile Mâle à échafauder des thèses hâtives à partir d'œuvres et de textes associés de façon anachronique. En prenant appui sur les mêmes exemples, Otto Schüttzel fait montre d'une certaine prudence vis-à-vis des échanges pouvant être attestés entre ces deux voies d'interprétation.
- 18 À la même époque, les historiens du théâtre n'ont pas toujours abordé la question des rapports entre les représentations figurées et les développements que la péripécie lucanienne connut dans le cadre du drame liturgique, puis du théâtre religieux. Ainsi Gustave Cohen, qui a pourtant manifesté un intérêt particulier pour l'apparition du Christ à Emmaüs, n'a pas formulé le moindre commentaire à ce sujet, y compris dans ses travaux consacrés à l'influence des mystères sur l'imagerie. Chez les historiens d'art français de la première moitié du xx^e siècle, l'hypothèse d'Émile Mâle a néanmoins semblé remporter une adhésion assez large, les évolutions de l'iconographie étant le plus souvent perçues comme une incidence directe des drames liturgiques : ainsi l'a interprété Maurice Vloberg en 1946 dans son étude sur *L'Eucharistie dans l'art*⁴³. D'autres historiens d'art se sont en revanche montrés plus réservés vis-à-vis de cette première théorie, notamment en raison des difficultés qu'elle suscitait en matière de chronologie. Ils ont préféré se diriger vers d'autres interprétations plus personnelles, comme Robert Rey dans son étude sur *L'Art des cloîtres romans*⁴⁴. D'autres, enfin, ont passé cette théorie entièrement sous silence, comme Louis Réau dans la notice qu'il a établie dans son *Iconographie de l'art chrétien*⁴⁵.

2.2. LE TOURNANT DES ANNÉES 1960

- 19 Dans les années 1960, le sujet a fait l'objet d'une nouvelle étude approfondie de la part de l'historien d'art Otto Pächt, qui lui a consacré un long commentaire dans son ouvrage intitulé *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England*⁴⁶. À travers une analyse minutieuse, l'auteur viennois s'est intéressé à l'influence du drame liturgique sur la production artistique, qui ne faisait selon lui pas l'ombre d'un doute⁴⁷. Reprenant le dossier ouvert par Émile Mâle – dont l'un des principaux exemples avait trait, selon Otto Pächt, à l'influence « stimulante » du drame liturgique sur la nouvelle iconographie de l'apparition du Christ à Emmaüs⁴⁸ –, il a reconsidéré les commentaires de l'historien français. S'il reconnaissait la pertinence de certaines de ses comparaisons (ainsi du texte de Saint-Benoît-sur-Loire et de l'une des miniatures du psautier de Saint-Albans⁴⁹), Otto Pächt s'est montré cependant plus réservé envers l'application systématique de ce même principe à d'autres exemples (le costume des protagonistes évoluant souvent d'une image à une autre). Selon lui, l'une des manifestations les plus nettes de l'influence du drame liturgique de Pâques serait une figure du Christ pèlerin dans les marges d'un homélaire des années 1100 provenant du Nord de la France⁵⁰.

Otto Pächt en a conclu que le modèle auquel se référait l'imagier n'était pas celui du Christ (tel qu'il se présente dans l'Évangile lucanien), mais bien celui du personnage interprétant le *Peregrinus* dans le *Ludus Paschalis*⁵¹. L'argumentaire d'Otto Pächt repose essentiellement sur les exemples que lui offraient les miniatures anglaises du XIII^e siècle, comme celles du psautier de Saint-Albans ou de l'évangélaire de Bury-Saint-Edmunds⁵². À ces comparaisons s'ajoutait le développement du thème sur plusieurs épisodes, qu'il attribuait également à l'influence du drame liturgique. Selon lui, l'intérêt nouvellement porté par les imagiers à la disparition du Christ (sous la forme d'une ascension notamment) offrait une des illustrations les plus éloquentes de la porosité entre les répertoires iconographique et dramatique.

- 20 Dans le même sillage s'inscrivent les travaux de Mary Désirée Anderson, qui publia un an plus tard un ouvrage également consacré à l'influence du drame liturgique sur l'imagerie des églises médiévales anglaises⁵³, et dont un passage est consacré à l'apparition du Christ à Emmaüs. L'intérêt de l'historienne britannique s'est porté non pas sur l'habillement des protagonistes – comme il était bien souvent d'usage jusqu'à lors –, mais au cadre dans lequel était souvent dépeinte la scène du repas. Mary Désirée Anderson fit ainsi remarquer la présence assez récurrente d'un rideau de scène à l'arrière-plan du repas, dont la représentation pouvait être liée, selon elle, aux représentations dramatiques. D'après l'auteur, l'image se faisait l'écho d'un usage, courant à la même période, consistant à utiliser un rideau comme artifice à la disparition du Christ⁵⁴. Outre l'intérêt soulevé par ces détails, le grand mérite de cette étude tient également au fait d'avoir ouvert de semblables problématiques pour les représentations postérieures au XIII^e siècle (à travers l'évocation d'occurrences propres à la fin du Moyen Âge).
- 21 Dans une étude de 1975 consacrée à *L'Espace théâtral médiéval*⁵⁵, Elie Konigson a ouvert l'analyse à la question de la scénographie du drame liturgique des pèlerins mise en place au XIII^e siècle. L'auteur a porté une attention particulière à l'épisode de la disparition du Christ et à la manière dont elle pouvait être interprétée à la fois sur scène et dans l'iconographie. Qu'elle ait été effectuée par la voie du sol, la voie des airs, ou bien tout simplement par une sortie de scène, la disparition cristallisait, selon l'auteur, un problème commun aux divers arts visuels, dépassant donc de loin la seule question de l'influence du drame liturgique sur l'iconographie⁵⁶.
- 22 Enfin, une même lecture semble se dégager des travaux d'historiens de l'image ; ainsi Jean- Claude Schmitt, dans un passage de son étude consacrée à *La Raison des gestes*⁵⁷, a abordé les parallélismes entre le texte dramatique et l'imagerie de l'apparition à Emmaüs. Il y a dressé un bilan des hypothèses, rappelant les travaux d'Emile Mâle et d'Otto Pächt, et concluant ainsi :
- Il serait erroné de vouloir réduire les gestes figurés à l'« influence » du drame liturgique. Les deux types de représentation ont leur propre logique, leurs propres significations, leurs propres fonctions. Chacune a aussi une manière singulière de construire l'espace de sa représentation. Les voies d'une possible influence du drame liturgique sur l'iconographie restent d'ailleurs largement dans l'ombre. Ce qui est sûr en revanche, c'est, dans les deux registres du drame liturgique et de l'iconographie, un sens nouveau du geste et de la voix, avec leur force démonstrative, leur corporéité agissante, leur efficacité symbolique.
- 23 Depuis Émile Mâle, l'historiographie considère cet épisode comme un exemple particulièrement sensible des échanges qui s'opérèrent entre les représentations à caractère dramatique et l'iconographie. Mais si l'hypothèse fut admise par une grande

majorité des historiens – qu'ils soient spécialisés dans le domaine des images, de la liturgie, ou du théâtre –, un tel constat ne fut généralement dressé qu'à l'aune du XII^e siècle (en ne prenant en compte que son développement dans le cadre du drame liturgique), négligeant les périodes les plus tardives. Il convient donc d'appréhender de façon plus globale les conséquences du fait dramatique – et notamment de la mise en scène – sur l'imagerie d'Emmaüs, depuis ses origines jusqu'à la fin des temps médiévaux, à travers une confrontation des textes et des images, issues d'un même contexte.

3. Confrontations entre les images et les textes

- 24 Dans quelle mesure est-il possible d'établir des comparaisons entre les représentations figurées et les textes dramatiques se rapportant à l'apparition d'Emmaüs, et quels sont les moyens d'y parvenir ? Outre l'intérêt des sources textuelles proprement dites, les renseignements fournis par les « rubriques » (ou autres éléments de paratexte) nous semblent primordiaux pour l'interprétation de l'épisode évangélique et la compréhension du traitement dont il a pu faire l'objet à travers l'image.

3.1. Le RÔLE DES PERSONNAGES/FIGURANTS

- 25 L'un des premiers angles de recherche concerne les ressemblances que l'on peut établir entre la description des actants issues des sources dramatiques et leur figuration, à travers leurs costumes et leurs accessoires, leur nombre ou leur gestuelle.
- 26 Comme nous l'avons souligné, c'est Émile Mâle⁵⁸ qui, le premier, a associé certaines figurations du X^e siècle de l'apparition à Emmaüs aux rubriques présentes dans certains drames liturgiques latins, à commencer par celui de Saint-Benoît-sur-Loire ou celui de la cathédrale de Rouen (ce dernier stipulant que les actants devaient être « revêtus de tuniques et de chapes, portant bâton et besaces à la guise des pèlerins⁵⁹ »). Ces comparaisons ont permis à Émile Mâle de tirer un certain nombre de conclusions sur la caractérisation des personnages – qu'il s'agisse du Christ, ou des deux disciples –, notamment sur leur représentation en pèlerins, commune à cette période aux deux formes d'interprétation. Depuis la parution de ses travaux, cet aspect a constitué un des principaux arguments mis en avant par l'historiographie pour illustrer les rapports entretenus entre la dramaturgie et l'iconographie. Rappelons cependant que de tels éléments ne sont pas toujours précisés par les sources, et que l'historiographie a beaucoup spéculé à ce sujet⁶⁰. Il nous semble ainsi exagéré d'accorder aux actants l'apparence de pèlerins se rendant à Saint-Jacques-de-Compostelle, dans la mesure où la présence de la coquille n'est spécifiée dans aucun texte dramatique.
- 27 Même si l'on ne peut écarter le recours à des costumes ou à des accessoires dans d'éventuelles représentations antérieures, les premiers éléments dont nous ayons connaissance à ce sujet⁶¹ sont attestés à partir des années 1130-1140 dans le cadre du drame liturgique. Comme nous l'avons souligné, les disciples sont décrits comme des pèlerins⁶² dans les drames de Rouen⁶³ et de Saint-Benoît-sur-Loire⁶⁴. Le Christ, quant à lui, n'apparaît de cette façon que dans ce dernier exemple⁶⁵. Ainsi, cette spécificité « orléanaise » n'est pas sans évoquer certaines figurations issues de la même période⁶⁶. Même si les détails sont souvent moins précis que dans les rubriques des drames liturgiques précédents, il semble parfaitement d'usage que les disciples⁶⁷, mais aussi le

Christ⁶⁸, soient ainsi vêtus dans le cadre plus tardif des mystères. Sur ce point, un même phénomène s'observe dans le registre de l'iconographie sur l'ensemble de la période envisagée (1100-1550).

- 28 Contrairement aux deux disciples qui évoluaient d'un bout à l'autre de la pièce sans disparaître du « champ visuel », l'acteur qui interprétait le Christ était parfois amené à changer de costume entre le moment de sa disparition (lors du repas à Emmaüs) et sa réapparition (dans les scènes ultérieures, notamment parmi les Onze). Ainsi, dans le drame de Saint-Benoît-sur-Loire, le personnage de Jésus se présentait tout d'abord sous l'apparence d'un pèlerin aux deux disciples, puis adoptait une tenue différente lorsqu'il apparaissait aux apôtres⁶⁹. De nouveau, un même phénomène se vérifie dans l'imagerie, comme l'atteste un des médaillons de la Bible moralisée de saint Louis, au début du XIII^e siècle⁷⁰. Un manuscrit du XV^e siècle de la *Passion* d'Arras⁷¹ nous offre également un témoignage manifeste de l'évolution du costume du Christ : tout d'abord figuré à la manière du Ressuscité au moment de sa rencontre avec les disciples, Jésus est ensuite représenté comme un pèlerin dans la scène du repas (Fig. 2 à 5). Toutefois, ces vignettes sont à considérer avec la plus grande prudence dans la mesure où elles ont été réalisées indépendamment de l'élaboration du manuscrit⁷².





Figure 2

Passion d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 697, folio 285, Arras, ca.1420-1430.



Figure 3

Passion d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 697, folio 286, Arras, ca.1420-1430.



Figure 4

Passion d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 697, folio 289, Arras, ca.1420-1430.



Figure 5

Passion d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 697, folio 290, Arras, ca.1420-1430).

- 29 Enfin, l'importance accordée aux costumes pourrait faire écho aux déguisements de théâtre. La question se pose, en effet, avec une acuité particulière dans le cadre précis de l'apparition à Emmaüs, le Christ étant censé se présenter aux deux disciples *in alia effigie*. Néanmoins, il s'avère difficile de déterminer si l'image confère une quelconque dimension « théâtrale » à ces costumes, et si l'imagier les avait effectivement conçus comme tels.
- 30 Quand les personnages secondaires de l'apparition à Emmaüs apparaissent-ils pour la première fois dans les textes dramatiques ? Ce phénomène est-il attesté à la même période dans l'imagerie ? On s'interrogera à présent sur l'émergence de ces nouveaux personnages dans l'iconographie, dont la présence pourrait évoquer les spectateurs, sans doute venus en nombre assister à ces spectacles.
- 31 Rappelons d'emblée qu'aucun drame liturgique ne mentionne la présence de serviteurs ou de tout autre personnage étranger à la péripécie lucanienne. Gustave Cohen nuance toutefois cette vision cette assertion⁷³. D'après le critique français, le recours à certaines formulations laisserait supposer l'intervention d'un quatrième protagoniste pour la scène du repas, notamment dans le drame provenant de Saint-Benoît-sur-Loire⁷⁴. Dès la première moitié du XII^e siècle, plusieurs figurations comportaient, en effet, de nombreux personnages supplémentaires (notamment dans un chapiteau historié du chœur de Saint-Lazare d'Autun), sans pour autant les assimiler à l'apparition en tant que telle, dont ils n'étaient que de simples figurants. Si la figure de l'aubergiste apparaît dès le milieu du XIV^e siècle dans le cadre du théâtre religieux⁷⁵ et devient populaire au cours du XV^e siècle dans l'ensemble des *Passions*, sa présence demeure très rare dans l'imagerie « française », y compris à la fin du Moyen Âge. À ce

sujet, il nous semble hautement significatif qu'aucun des manuscrits de théâtre illustrés à la même période (une *Passion* d'Eustache Mercadé à Arras⁷⁶ et deux *Passions* d'Arnoul Gréban)⁷⁷ ne figure un tel personnage.

- 32 De plus, bien qu'elle soit d'une certaine importance dans les *Passions*, la femme de l'aubergiste n'apparaît jamais dans l'imagerie. On relève seulement, à de très rares occasions, la présence discrète d'une servante, comme dans un vitrail du chœur de l'église Saint-Aspais de Melun⁷⁸. Les textes théâtraux ne fournissant aucun détail sur l'habillement de ces personnages – notamment l'aubergiste, sa femme et les éventuels autres serviteurs –, il s'avère également difficile de s'orienter sur cette voie⁷⁹.
- 33 En dehors des vêtements et des accessoires, il convient de porter une attention toute particulière à la gestuelle de l'ensemble des protagonistes dans l'image afin de vérifier si certaines postures ou attitudes pourraient se faire l'écho de prescriptions stipulées par les sources dramatiques. En effet, même si l'évangile lucanien n'est pas exempt de ce type de détails, l'iconographie a tendu à accentuer certains traits, ce qui pourrait laisser parfois supposer une influence du genre théâtral. Mais le caractère emphatique ou « dramatique »⁸⁰ de certaines attitudes peut-il cependant constituer un argument suffisant ?
- 34 Il est intéressant de remarquer que les inventions les plus notables issues du drame liturgique⁸¹ (comme le geste des deux disciples pointant le soleil de leur bâton) sont étrangers à l'iconographie continentale. À notre connaissance, seule la production enluminée d'Outre-Manche comporte cette innovation. En revanche, l'enserrement du Christ par Cléophas et son compagnon, bien décrit dans certaines pièces,⁸² apparaît très fréquemment dans l'imagerie de la fin du Moyen Âge.
- 35 Bien souvent, les gestes effectués au cours du repas sont particulièrement bien définis dans les sources dramatiques. Dans certains cas, l'action s'y révèle même parfaitement codifiée et prescrite dans les moindres détails. *A contrario*, l'ensemble de ces gestes ne transparaît jamais dans l'imagerie (comme la scène du lavement des mains⁸³) ou très rarement (comme le signe de croix⁸⁴ effectué par le Christ sur le pain avant de le distribuer aux deux disciples⁸⁵). Au moment où le Christ disparaît, les drames de Saint-Benoît-sur-Loire et de Beauvais précisent que les disciples devaient se regarder l'un l'autre (« *aspicientes ad invicem* »). Dans ce cas précis, l'iconographie illustre fréquemment le face-à-face des deux personnages, bien visible dans une miniature du Graduel à l'usage de Notre-Dame-de-Fontevraud datant du XIII^e siècle⁸⁶. Les réactions de stupeur que provoque la disparition soudaine du Christ chez les disciples, particulièrement soulignées dans les rubriques des drames liturgiques⁸⁷, trouvent également un écho dans les représentations de la même période. Dans le *Mystère de la Résurrection* d'Angers, il est indiqué que Cléophas et son compagnon « joindront les mains et s'agenoilleront devant luy », formule que l'on retrouve appliquée dans un vitrail du début du XVI^e de l'église Saint-Aubin de Tourouvre⁸⁸, où l'un des disciples semble effectuer ce geste (Fig. 6).



Figure 6

Vitrail de Saint-Aubin de Tourouvre, début du xvi^e siècle.

- 36 Toutefois, la scène étant naturellement chargée d'intensité dramatique, il semble difficile d'affirmer que ce geste résulte effectivement d'une influence des œuvres dramatiques. En outre, on observera que, dans le cadre des *Passions*, les échanges d'argent effectués à la fin de la *Résurrection* d'Angers entre les disciples et l'aubergiste ne trouvent aucune correspondance dans l'imagerie.

3.2. L'IMPORTANCE DE LA MISE EN SCÈNE

- 37 Le cadre scénique constitue le second axe de recherche fondamental pour comprendre les rapports entre les interprétations dramatiques et figurées de la péripécie lucanienne.
- 38 Dans cette perspective, il convient de porter une attention particulière aux parentés formelles, mais également symboliques, dont témoignent ces deux formes d'interprétation, en essayant d'évaluer si elles portent le même éclairage et la même signification sur l'épisode représenté. L'apparition de scènes étrangères à la péripécie lucanienne relève-t-elle d'inventions communes ? Quelles seraient les scènes les plus influencées par le théâtre, voire celles qui se seraient développées grâce au théâtre ? Très tôt, l'iconographie s'est étoffée de détails également attestés dans le domaine théâtral, ce qui soulève à nouveau le problème du rapport de l'image au texte, les deux pouvant s'inspirer de sources identiques. Si l'exemple le plus commenté par l'historiographie concerne la façon dont les disciples pointent le soleil couchant dans certaines enluminures du xii^e siècle⁸⁹, la mise en scène de cette « anecdote » dans le milieu théâtral demeure problématique : par quels procédés « scéniques » pouvait-elle

être visuellement traduite ? Faisait-on intervenir un soleil factice lors de la représentation du drame liturgique ? Le recours à l'image au sein même de ces pièces semblerait, à bien des égards, particulièrement déterminant.

- 39 Ces considérations nous amènent à évoquer plus en profondeur les questions de mise en scène et les dispositifs employés pour simuler un décor approprié à l'apparition à Emmaüs. Selon le contexte dans lequel avait lieu la représentation, on relève différentes manières de concevoir un « décor » qui lui serait approprié. Dans le cadre du drame liturgique, une première solution consistait à édifier une structure provisoire *ex nihilo* : dans le drame rouennais, un tabernacle conçu à la manière du château d'Emmaüs (« *in similitudinem castelli Emaus preparatum* ») était élevé au centre de la nef (« *tabernaculum in medio navis ecclesiae* »). Les actants devant monter (« *ascenderint* ») sur cet édicule, on peut supposer une construction en hauteur⁹⁰, comprenant une ou plusieurs marches. De nombreux auteurs se sont penchés sur l'aspect extérieur et la nature d'une telle construction, dont l'iconographie pourrait offrir un reflet plus ou moins lointain. Mais si l'on peut observer des analogies relativement importantes entre les lieux affectés aux représentations et ceux affectés à la figuration du thème⁹¹, il demeure cependant difficile de savoir si l'iconographie a pu véritablement servir de « toile de fond » symbolique à l'un de ces spectacles, dont l'une des principales contraintes était probablement dictée par des questions d'espace et d'accessibilité. Une seconde solution, au demeurant plus simple, revenait à utiliser une table (« *mensa* ») existante – probablement l'autel majeur lui-même, ou bien un autre autel situé dans une des chapelles du chœur, comme le laisse entendre le drame de Beauvais⁹². En conservant l'aspect d'une table d'autel, cet expédient conférait une dimension ecclésiale au repas d'Emmaüs, particulièrement nette dans l'imagerie.
- 40 Dans les mystères⁹³, le cadre de l'apparition était souvent commun à d'autres scènes, tant pour des raisons de commodité que de coût. Dans la *Passion* jouée à Mons en 1501, l'hôtellerie d'Emmaüs se trouvait sur le Mont Thabor, ou Mont de la Transfiguration, et les décors, reproduits sur des toiles peintes, servaient à plusieurs scènes⁹⁴. Un manuscrit enluminé de 1470 de la *Passion* d'Arnoul Gréban⁹⁵ – dont quatre vignettes sont consacrées à l'évocation du thème – offre une illustration significative de ces acteurs évoluant de mansion en mansion : dans trois d'entre elles⁹⁶, les protagonistes sont représentés dans une structure, ou « boîte » sans toit, en forme de U, à hauteur d'homme, ouverte à l'avant. Il s'agit d'une sorte de palissade de couleur claire, ornée d'un bandeau sombre dans sa partie supérieure. L'un de ses côtés est parfois recouvert d'un panneau de broderie ou de tapisserie. Identique dans trois de ces scènes, le sol se caractérise par un dallage à motif de « damier » alternant des carreaux de couleur claire et foncée (Fig. 7 à 10)⁹⁷.



Figure 7

Arnoul Gréban, *Passion* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f°231r), 1470.



Figure 7 (détail)

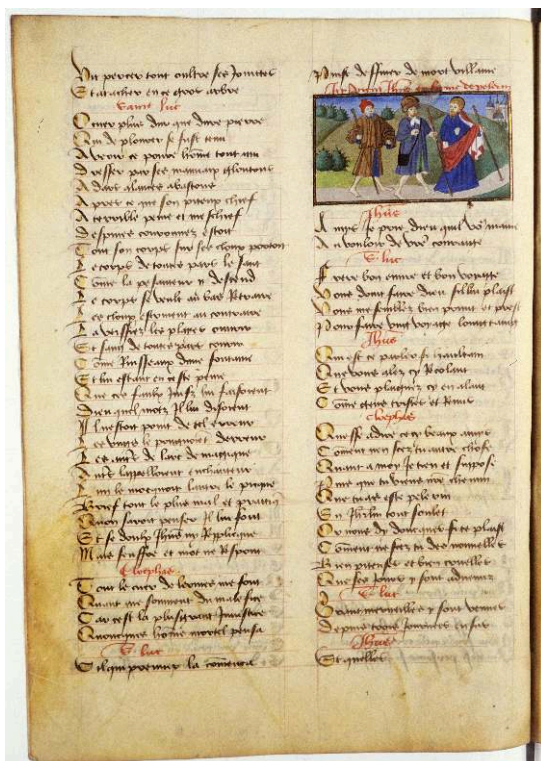


Figure 8

Arnoul Gréban, *Passion* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenale 6431, f°233v), 1470.



Figure 8 (détail)



Figure 9

Arnoul Gréban, *Passion* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f°235r), 1470.



Figure 9 (détail)

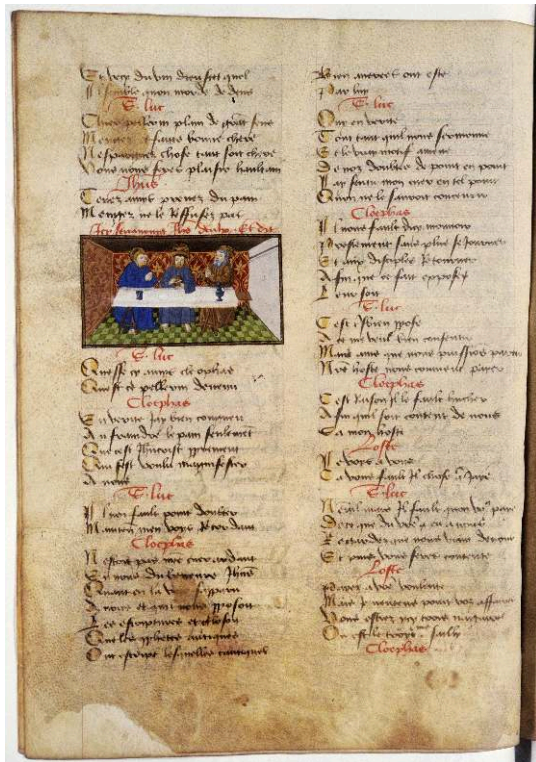


Figure 10

Arnoul Gréban, *Passion* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f°235v), 1470.



Figure 10 (détail)

- 41 Par ailleurs, on remarquera l'usage de mêmes décors pour les scènes précédant et succédant à l'apparition. La seule exception concerne le paysage qui sert de cadre à la marche des protagonistes (avec un chemin au premier plan, des arbustes au second plan et enfin le château d'Emmaüs à l'extrémité droite). Ces figurations rappellent-elles

le contexte théâtral ? Se font-elles l'écho de la péripécie lucanienne ou de son interprétation dramatique ? Le décor représenté ici est-il celui d'un théâtre ? Plus encore, certaines images (notamment lorsqu'il s'agissait d'un décor peint ou sculpté) ont-elles pu servir de décor à son interprétation théâtrale ? Si l'on peut regretter la perte des décors provenant de ces représentations éphémères, l'imagerie contemporaine nous en fournit parfois un écho, à l'instar de ce que semble illustrer cette même *Passion* d'Arnoul Gréban : le cadre représenté dans les différentes scènes tend manifestement à se rapprocher de celui d'une interprétation théâtrale dont on aurait voulu donner une illustration plus ou moins fidèle. Il pourrait toutefois s'agir d'une exception, car ce procédé n'est nullement décelable dans les deux autres manuscrits de théâtre, à savoir une *Passion* d'Arnoul Gréban⁹⁸ de 1458 et une *Passion* d'Eustache Mercadé (Arras)⁹⁹ de la même période¹⁰⁰.

- 42 Il importe donc de poursuivre l'analyse en envisageant les éléments mentionnés dans le cadre des sources dramatiques, et en vérifiant leur transposition dans celui de l'imagerie, tout particulièrement en ce qui concerne l'épisode du repas à Emmaüs.
- 43 Dans le drame de Saint-Benoît-sur-Loire¹⁰¹, il est prescrit que les actants devaient être assis dans des sièges prévus à cet effet (« *eant sessum in sedibus ad hoc preparatis* »). La table dressée (« *mensa bene parata* ») à leur attention devait comporter un pain non découpé (« *panis inscissus* »), trois hosties (« *tres nebule* ») et un calice contenant du vin (« *calix cum vino* »). Si les mêmes éléments sont effectivement visibles dans l'imagerie, cette disposition ne résulte pas nécessairement d'une quelconque influence du drame. Dans le cadre du théâtre religieux de la fin du Moyen Âge, il est certain que l'on tend davantage à recréer l'intérieur d'une véritable auberge – voire d'une taverne – à travers l'aménagement et la décoration de cet espace. Si le vin était présent dans les drames liturgiques sous la forme exclusive du calice, l'aubergiste (ou le tavernier) proposait parfois à ses convives une véritable dégustation dans le cadre des mystères, comme l'atteste notamment la *Passion* d'Arras : les « spiritueux » accompagnent les nombreuses victuailles apportées par l'aubergiste à ses hôtes, garnissant la table de différents mets. De nouveau, il convient de souligner que l'on ne trouve rien de tel dans l'imagerie contemporaine, pas même dans l'illustration fournie dans l'une des vignettes de la *Passion* d'Arras¹⁰² réalisée à la même période : composée de quelques éléments épars, la table de ce repas à Emmaüs se caractérise, bien au contraire, par une très grande sobriété. Notons, par ailleurs, que le cadre de cette scène ne reflète pas nécessairement celui d'une auberge, dont il ne comporte aucun élément véritablement caractéristique.
- 44 La plus grande attention doit également être portée au traitement de l'épisode de la disparition du Christ, qui constituait sans doute une gageure aussi bien pour les imagiers que pour les dramaturges. Mais les « solutions » inventées par les uns ont-elles pu être également mises en œuvre par les autres ? Comme pour l'habillement des protagonistes, l'historiographie employa cet argument pour justifier certaines déclinaisons du thème, notamment l'emprunt au schéma iconographique de l'ascension, ou bien la figuration de rideaux (encadrant la scène ou situés à l'arrière-plan).
- 45 Si l'on s'en tient aux termes utilisés dans les textes dramatiques, la façon dont l'acteur sortait de la pièce demeure relativement floue : dans le drame de Rouen, comme dans celui de Beauvais, il est seulement indiqué qu'il devait s'éloigner (« *recedens* », « *recedat* »). La pièce de Saint-Benoît-sur-Loire précise qu'il s'en va secrètement, en cachette, comme si les deux disciples, restés présents à la même table,

ignoraient totalement ce qui était alors en train de se passer¹⁰³. On pourrait également imaginer le recours à des solutions plus élaborées, comme le laisserait entendre le bréviaire de Saintes, précisant que le Christ devait entrer dans un lieu caché ou dérobé (« *intrans oportum locum* »). Il pourrait notamment s'agir d'un système de trappes (ce qui justifierait d'ailleurs la surélévation de la structure utilisée à Rouen, permettant à l'actant de se réfugier sous l'édicule), dont le principe est attesté plus tard dans la *Passion* de Mons, (dénommé ici « *secrez de terre* »), dans celle de Troyes¹⁰⁴ mais aussi dans celle d'Angers¹⁰⁵. Notons cependant qu'aucune image ne représente Jésus effectuant une descente dans les sous-sols. Bien au contraire, le mouvement observé dans l'imagerie s'avère plus « ascendant » que « descendant », comme le prouve le recours au schéma iconographique de l'ascension, dont le principe apparut dans l'iconographie anglaise dès le XII^e siècle et se développa dans l'imagerie française dès le début du siècle suivant. Datée du milieu du XIII^e siècle, une miniature du Graduel à l'usage de Notre-Dame-de-Fontevraud¹⁰⁶ représente le Christ, dont on ne voit plus que les pieds dissimulés dans une nuée, disparaissant sous les yeux des deux disciples (Fig. 11).



Figure 11

Graduel à l'usage de Notre-Dame de Fontevraud, dit d'Aliénor de Bretagne (Limoges, Bibliothèque municipale, 002, f°117v), ca. 1250-1260.



Figure 11 (détail)

- 46 Si les sources n'en disent mot dans le cadre du drame liturgique, les machineries ou « voleries » sont, par ailleurs, bien attestées dans la représentation de la *Passion* de Valenciennes en 1547 : l'emplacement d'Emmaüs se trouvait ainsi à une section définie par Elie Konigson comme une « salle neutre », « commandée par la superstructure des voleries »¹⁰⁷. Il s'agissait d'un décor à usages multiples, offrant « un lieu privilégié pour les descentes de nuées, les voleries d'anges, les apparitions célestes »¹⁰⁸. Si un tel « trucage » renforçait bien évidemment le caractère miraculeux de la disparition – sans doute davantage que le système de sortie par le sol – suscitant un effet aussi bien de surprise que d'admiration de la part du public¹⁰⁹, comment expliquer alors que la disparition sous la forme d'une ascension ne se retrouve pas dans l'iconographie au-delà du XIV^e siècle ? Si nous ne disposons, à l'heure actuelle, d'aucune justification pleinement satisfaisante – si ce n'est le fait que l'épisode de la disparition était, de manière générale, de moins en moins traité par les imagiers – rappelons qu'un tel dispositif supposait, pour les organisateurs de ces spectacles, de disposer d'un appareillage assez sophistiqué et onéreux, comportant une structure en hauteur. Même si cela n'est en rien à exclure, des solutions bien plus modestes ont sans doute été adoptées dans une grande majorité des cas. En effet, le recours à des rideaux pouvait permettre de camoufler assez simplement la sortie de l'acteur aux yeux du public, comme l'attestent plusieurs figurations du Moyen Âge central. De même, l'une des versions enluminées de la *Passion* d'Arnoul Gréban¹¹⁰ (1470) apporte un élément de réponse supplémentaire. Dans la vignette représentant le repas à Emmaüs se distingue la présence d'un petit escabeau, accolé au mur dans le coin inférieur droit de l'image, et permettant très probablement à l'acteur de s'échapper en enjambant la palissade de la mansion¹¹¹ (Fig. 12).



Figure 12

Arnoul Gréban, *Passion* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f°235v, détail), 1470.

Enfin, il nous semble important de comprendre le registre que les commanditaires et concepteurs de cette scène ont souhaité employer : si certaines représentations dramatiques ont clairement pour vocation de susciter le rire, qu'en est-il dans l'imagerie ? Certaines images témoignent-elles de cette aspiration au divertissement ? Les écarts d'interprétation avec le modèle scripturaire, observés dans le cadre du théâtre, sont-ils transposables dans celui de l'image ? Dans la même optique, il semble intéressant de vérifier si les imagiers/artistes entretenaient des rapports avec le milieu dramatique, et s'ils ont été par ailleurs amenés à réaliser des décors de théâtre. Contrairement au contexte italien, cette piste de recherches apporte malheureusement peu d'éléments en ce qui concerne le milieu français.

3.3. Les MANUSCRITS DE THÉÂTRE : UN EXEMPLE D'INTERACTION TEXTES/IMAGES

- 47 En dernier lieu, nous souhaitons revenir sur les exemples assez exceptionnels que nous offrent les trois manuscrits enluminés de textes de théâtre illustrant le thème d'Emmaüs : une *Passion* d'Arras¹¹² des années 1420-1430 et deux *Passions* d'Arnoul Gréban¹¹³, datées respectivement de 1458 et de 1470. De quelle manière convient-il d'appréhender les figurations se rapportant à l'apparition ? Corneliu Dragomirescu se demande ainsi, au sujet de ces manuscrits : « Faut-il considérer leurs miniatures comme des “images de théâtre” et les traiter comme telles, c'est-à-dire comme des documents qui nous informent sur des spectacles passés, ou doit-on les appréhender comme les autres enluminures “médiévales” c'est-à-dire comme des images illustrant le codex, qui, dans ce cas particulier, renferme le texte médiéval ?¹¹⁴ ». On retiendra également

son analyse : « Comme les images se rapportent le plus souvent à l'histoire et non pas à la représentation en tant que spectacle, il semble plus juste de parler d'images liées au théâtre que d'images de théâtre¹¹⁵ ».

- 48 En effet, nous avons déjà souligné la prudence avec laquelle il importe d'aborder l'iconographie de ces trois manuscrits, prudence d'autant plus cruciale pour celui de la *Passion* d'Arras que les vignettes illustrées ont été réalisées indépendamment de l'élaboration du manuscrit¹¹⁶. L'auteur de ces images avait-il seulement connaissance du texte dramatique dont il était censé livrer l'ornementation ? Dans le premier manuscrit de la *Passion* d'Arnoul Gréban¹¹⁷, deux miniatures sont dédiées notre épisode. Chacune d'elles est consacrée à un disciple, Cléophas et Luc, et on les trouve au moment où les deux personnages apparaissent dans le texte¹¹⁸. Les deux disciples y sont représentés de manière relativement « neutre » – sans le moindre accessoire évoquant leur pèlerinage – sur un fond paysager commun à d'autres représentations. Le manuscrit de 1470 de la même *Passion* fait donc figure d'exception puisque les vignettes se rapportant au thème d'Emmaüs offrent un éclairage tout à fait inédit de son interprétation théâtrale et des conditions dans lesquelles se déroulaient plus généralement ce type de spectacles à la fin du Moyen Âge.
- 49 Au-delà de ces seules considérations, il est évident que l'apparition à Emmaüs a bénéficié d'un traitement particulier dans ces trois manuscrits : quatre miniatures lui sont en effet consacrées dans le manuscrit de la *Passion* d'Arras¹¹⁹, tout comme dans celui de la *Passion* d'Arnoul Gréban en 1470¹²⁰. Si le manuscrit de 1458 ne comporte que deux vignettes¹²¹, elles constituent, malgré tout, de rares illustrations de la quatrième journée. À l'instar de ce que nous observons dans le reste de la production iconographique, aucune de ces images ne tend, cependant, vers le comique, contrairement à ce qui se produit dans certaines pièces de la fin du Moyen Âge (comme la *Passion* bretonne ou certaines digressions de la *Passion* d'Arras). Bien au contraire, chacune reflète une volonté de se conformer sobrement à une mise en scène du sacré à laquelle elles sont entièrement dédiées. Cette adaptation explique sans doute que le thème ait été par la suite naturellement décliné dans la peinture religieuse des XVI^e-XVII^e siècles, ce qui n'a pas été le cas dans le registre du théâtre, sa version dramatique ayant probablement été jugée intransposable dans le répertoire de la tragédie.

Conclusion

- 50 Notre recherche de possibles rapports entre l'adaptation dramatique et l'iconographie de l'apparition à Emmaüs aboutit donc à un constat en demi-teinte dans le contexte « français »¹²². Hormis quelques rares exceptions – que constituent notamment les manuscrits de théâtre – l'imagerie n'en reflète parfois qu'un aspect assez lointain, distancié tant sur le fond que sur la forme. En outre, il semble que l'iconographie du XII^e siècle ait entretenu plus d'affinités avec le drame liturgique que celle de la fin du Moyen Âge avec les mystères. Le phénomène tient sans doute à une recherche de *mimesis* propre à la spiritualité des XII^e-XIII^e siècles, recherche commune à de nombreux textes et images. Comme l'atteste l'usage récurrent de l'expression « *in similitudo* », ces représentations étaient avant tout des *images* destinées à promouvoir un aperçu « ressemblant » – mais aussi fidèle – de la scène évangélique à partir d'éléments issus du quotidien. Cela résulte peut-être également d'une plus grande connivence entre les

concepteurs des drames et des images, assurant un meilleur syncrétisme entre ces interprétations¹²³.

- 51 De manière générale, la comparaison des textes dramatiques et des images révèle une même tendance à cristalliser l'attention sur des détails anecdotiques issus de la péricope lucanienne (ou inventés par elle). Mais à qui accorder la primauté de l'invention ? Ce phénomène résulte-t-il de simples coïncidences ? Et de telles questions font-elles sens au regard de la parenté des voies d'expression dont elles sont issues ? La dramaturgie offre bien des éléments de réponse à la lecture de l'image¹²⁴, mais ne répond pas à l'ensemble des questionnements qu'elle suscite – et cela réciproquement.
- 52 Malgré les écarts observés, on ne peut négliger l'importance qu'un tel phénomène a pu revêtir pour le développement iconographique de l'apparition à Emmaüs – notamment à travers la déclinaison des trois protagonistes en pèlerins, qui demeure commune aux deux interprétations – ni la popularité qu'elle a contribué à lui conférer, notamment dans la région de Rouen, mais également dans celle de Troyes à la fin du Moyen Âge¹²⁵. Au regard des représentations iconographiques recensées, il s'agit des milieux géographiques d'où provient le plus grand nombre d'occurrences à la fois iconographiques et dramatiques de cet épisode évangélique. Enfin, on peut observer une adéquation assez forte entre l'évolution des deux phénomènes sur l'ensemble de la période envisagée : les phases de développement de l'imagerie coïncidant en effet avec les périodes de l'apparition du thème dans le cadre du drame liturgique (XII^e siècle), sa réapparition dans le cadre des premières *Passions* (première moitié du XIV^e siècle) et sa popularisation dans le cadre des « grandes » *Passions* (XV^e-XVI^e siècles).

BIBLIOGRAPHIE

Revue de musicologie 86-1, Société française de musicologie, 2001.

Véronique Dominguez, *La Scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2006.

Corneliu Dragomirescu, « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales* 59, 2010, p. 63-75, 2010, p. 63-75.

Robert G.-A. Kurvers, *Ad faciendum Peregrinum. A study of the liturgical elements in the latin Peregrinus Plays in the Middle Ages*, Francfort, Peter Lang, 1996.

Émile Mâle, *L'Art religieux au XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922 (rééd. 1998).

Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux, Sandrine Hériché-Pradeau, Maud Pérez-Simon (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Otto Schüttelpelz, *Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinung des Peregrinespiels in geistlichen Spiel des Mittelalters*, Breslau, Georg Olms, 1930 (rééd. 1977).

Le théâtre français du Moyen-Âge et de la Renaissance – histoire, textes choisis, mises en scène, Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *L'Avant-scène théâtre*, 2014.

Laura Weigert, Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *Excavating the medieval image : manuscripts, artists, audiences. Essays in honor of Sandra Hindman*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 81-106.

NOTES

1. Voir *Le Théâtre français du Moyen-Âge et de la Renaissance – histoire, textes choisis, mises en scène*, Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *L'Avant-scène théâtre*, 2014. Nous garderons par commodité l'ancienne appellation « drame liturgique » dans l'ensemble de notre développement.
2. Cette communication est le fruit de réflexions menées dans le cadre d'une thèse de doctorat (Claire Bonnotte, *Le thème iconographique de l'apparition du Christ à Emmaüs au regard des évolutions spirituelles, liturgiques et culturelles de l'Occident, XI^e-XVI^e siècles*, deux volumes, 876 pages) préparée sous la direction de M. le professeur Jean-Pierre Caillet, soutenue le 26 janvier 2013 à l'université Paris-Ouest-Nanterre La Défense. Cette recherche envisageait notamment les conditions d'émergence et de diffusion de l'image des « pèlerins d'Emmaüs » en Occident au prisme du fait dramatique.
3. À savoir, même si le qualificatif peut prêter à caution, les créations conçues sur le territoire de la France actuelle. Dans le cadre de notre thèse, cette confrontation texte/image a été menée à l'échelle de l'Occident.
4. Ce sont généralement les premiers termes du jeu qui font office de « titres » dans les études modernes.
5. Nous conservons la trace de trois drames liturgiques des Pèlerins d'Emmaüs provenant de la cathédrale de Rouen et conservés aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Rouen : le ms. 222 (f°43v-45r), le ms. 382 (f°73r-v) et le ms. 384 (f°86 r-v). Le plus ancien drame rouennais que nous conservons remonte au XIII^e siècle (ms. 222), mais il s'agirait selon Gustave Cohen d'une copie d'un texte antérieur, en date du siècle précédent (cf. Gustave Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen-Âge*, Paris, Le Cerf, 1955, p. 66).
6. Rappelons cependant que le plus ancien témoignage connu remonte au début du XII^e siècle. L'hypothèse défendue ici repose sur l'évolution concomitante du thème iconographique.
7. Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1064 (f°8r-11v).
8. Orléans, Bibliothèque municipale, 201 (f°225-230).
9. Celles-ci constituent les éléments scéniques indiqués par l'auteur dans le texte et destinés à être suivis par les acteurs mettant en scène les différents personnages. Sur ce sujet, voir Charles Mazouer, « Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques », *Cahiers de civilisation médiévale* 4, 1980, p. 361-367.
10. Robert G.-A. Kurvers, *Ad faciendum Peregrinum. A study of the liturgical elements in the latin Peregrinus Plays in the Middle Ages*, Francfort, Peter Lang, 1996, p. 107-149.
11. Voir la note 5.
12. Orléans, Bibliothèque municipale, 201.
13. Nous regrouperons sous la terminologie de « théâtre religieux » ou de « mystères » toutes les formes de nature théâtrale, en langues semi-vernaculaires ou vernaculaires.
14. Elie Konigson, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, CNRS, 1969 : le « mystère de la Passion » y est réparti sur vingt-cinq journées. L'épisode de l'apparition du Christ à Emmaüs intervenait la vingt-quatrième journée, soit l'avant-dernier jour.

15. Les mystères de la Passion intervenaient généralement au moment de Pâques, tout en prenant parfois quelques libertés par rapport au calendrier.
16. Gustave Cohen, « Le théâtre à Paris et aux environs à la fin du XIV^e siècle », *Romania* 38, 1975, p. 587-595.
17. Paris, Bibliothèque nationale de France, français 902 ; Londres, British Museum, Additional 45103 (W), connu sous le nom de « Canterbury manuscript ».
18. *Passion gasconne ou catalane* (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 4232, f°116 à 122).
19. La *Passion* d'Arras d'Eustache Mercadé, vers 1420-1430 (Arras, Bibliothèque municipale, 697) ; la *Passion* d'Arnoul Gréban jouée à Paris avant 1452 contenue dans trois manuscrits (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 815 et 816 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 1470) ; la *Passion rouergate*, troisième tiers du XV^e siècle (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 6252) ; la *Passion d'Angers* dite de Jean Michel, seconde moitié du XV^e siècle, jouée en 1486, imprimée à la fin du XV^e siècle par Antoine Vérard (Chantilly, Bibliothèque du musée Condé, 632 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, français 972) ; la *Passion* de Troyes, vers 1480 (Troyes, Bibliothèque municipale, 2282) ; la *Passion de Semur*, XV^e siècle, jouée en 1488 (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 904) ; la *Passion* de Mons, 1501 (Mons, Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut, 525/R'/B) ; la *Passion* de Valenciennes en rimes franchoises, début du XVI^e siècle (Valenciennes, Bibliothèque municipale, 449) ; *Aman ez dezrou an Passion ha goude an Resurrection, Passion et Résurrection bretonnes* (imprimée à Paris en 1530 ; réimprimée en 1609 puis 1622) ; le *Mystère de Vie faitz Mort Passion et Resurrection de nostre Seigneur Isus Crist joué a Vallenchiennne en 1547* ou *Passion* de Valenciennes, 1547-1549 (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12536 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Rothschild 3010).
20. Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français XIII^e-XVI^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 48.
21. Sur les questions de mise en scène, voir Peter Meredith, John E. Tailby, *The staging of religious drama in Europe in the later Middle Ages : Texts and documents in english translation*, Kalamazoo, Western Michigan University, « Early drama, Art, and Music monograph series » 4, Medieval Institute Publications, 1983.
22. Il existe, en effet, dès le XIII^e siècle, des pièces représentant des scènes de taverne. Consulter Guy Paoli, « Taverne et théâtre au Moyen âge », *Théâtre et Spectacles hier et aujourd'hui*, Actes du 115^e congrès national des sociétés savantes (Avignon 1990), Paris, 1991, p. 73-82 et Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 221-223.
23. Véronique Dominguez, *La Scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 201.
24. Maurice Accarie, *Le Théâtre sacré de la fin du Moyen Âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1983, p. 2.
25. Madeleine Lazard, « Images culinaires dans la comédie de la Renaissance », *Spectacle and image in Renaissance Europe*, Tours, 1989, p. 94-108.
26. Rappelons ici que François Rabelais aurait été fortement influencé par les Mystères. Voir Gustave Cohen, *Rabelais et le théâtre*, Paris, Honoré Champion, 1911, p. 11-45.
27. Voir Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 118-128, en particulier le chapitre relatif à la taverne et à l'herméneutique du vin, à partir de trois pièces du répertoire : le *Jeu de saint Nicolas*, le *Courtois d'Arras* et le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle.
28. Jean Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*, édition bilingue par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 2005, p. 16.

29. Gustave Cohen, « La scène des pèlerins d'Emmaüs. Contribution à l'étude des origines du théâtre comique », *Études critiques sur la tradition littéraire en France*, Paris, Honoré Champion, 1909, p. 93-126.
30. Comme le *Dit de l'herberie* composé dans les années 1260.
31. Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 136.
32. Dans les mosaïques de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf ; précisons cependant que la date d'apparition de cette iconographie est, encore aujourd'hui, sujette à caution, dans l'art chrétien tant d'Occident que d'Orient.
33. L'iconographie déclina plusieurs épisodes de la péripécie : la rencontre, la marche, le repas, la disparition du Christ ou le retour des deux disciples sur Jérusalem.
34. Emile Mâle, *L'Art religieux au XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922 (réed. 1998), p. 137-139.
35. *Ibid.*, p. 138 : « Je crois qu'on peut affirmer que, dès la première moitié du XII^e siècle, il [le drame liturgique des Pèlerins d'Emmaüs] agit sur l'art. »
36. Charles Edmond Henri de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge*, Rennes, 1860.
37. Armand Gasté, *Les Drames liturgiques de la cathédrale de Rouen. Contribution à l'histoire des origines du théâtre en France*, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1893.
38. Émile Mâle, *L'Art religieux au XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922 (réed. 1998), p. 138-139.
39. Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908 (réed. 1995).
40. Sur la réception des travaux d'Emile Mâle, voir Rose-Marie Ferré, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales* 59, 2010, p. 77-89.
41. Karl Young, *Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford, Clarendon press, 1933 (réed. 1967).
42. Otto Schüttelpelz, *Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinung des Peregrinespiels in geistlichen Spiel des Mittelalters*, Breslau, Georg Olms, 1930/1977, p. 85-87.
43. Maurice Vloberg, *L'Eucharistie dans l'Art*, 2 vol., Paris, Arthaud, 1946, vol. I, p. 126 : « Nos imagiers s'inspirèrent de cette mise en scène. »
44. Robert Rey, *L'Art des cloîtres romans*, Toulouse, Privat, 1955, p. 90-91.
45. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vol., Paris, PUF, 1956.
46. Otto Pächt, *The rise of pictorial narrative in twelfth century England*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
47. *Ibid.*, p. 33.
48. *Ibid.*, p. 34.
49. Psautier de Saint-Albans (Hildesheim, Dombibliothek Godehard, ms. 1, f°69 à 71), ca. 1120-1135.
50. Exemple qu'ignorait d'après lui Emile Mâle ; homélie (Cambrai, Bibliothèque municipale, 528, f°11).
51. Otto Pächt, *The rise...*, *op. cit.*, p. 35 et 44.
52. Évangélaire de Bury Saint-Edmunds (Cambridge, Pembroke College, ms. 120, f°4v), ca. 1135-1140.
53. Mary Désirée Anderson, *Drama and imagery in English medieval churches*, Cambridge, University Press, 1963, p. 150-151.
54. *Ibid.*
55. Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, p. 29-30.
56. *Ibid.*
57. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 276-278.
58. Émile Mâle, *L'Art religieux au XII^e...*, *op. cit.*, p. 137-139.
59. Rouen, Bibliothèque municipale, 222, f°43v ; cf. Gustave Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen-Âge*, Paris, Le Cerf, 1955, p. 66.

60. Marc Thoumieu, *Dictionnaire d'iconographie romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1996, p. 300-301 : « À l'époque romane, le costume des personnages est influencé par le drame liturgique qui met en scène l'apparition. Les pèlerins d'Emmaüs, et parfois même le Christ, portent, comme les acteurs, la tenue des pèlerins de Compostelle ».
61. Si certaines pièces contiennent de nombreuses indications relatives à ces aspects (Rouen, Saint-Benoît-sur-Loire), d'autres en sont totalement dépourvues (Beauvais, Saintes).
62. L'historiographie a souvent argumenté sur le fait que ces actants étaient habillés à la manière de pèlerins se rendant à Saint-Jacques-de-Compostelle, ce qui nous semble être une surinterprétation, l'emblème de la coquille n'étant jamais mentionné dans ces textes.
63. Caractère élaboré, comme à Rouen au XII^e siècle, dans le drame duquel il est prescrit que les disciples doivent être « *induti tunicis et desuper capis in transversum, portantes baculos et peras in similitudinem peregrinorum* », c'est-à-dire « revêtus de tuniques et de chapes par-dessus, portant bâtons et besaces à la guise des pèlerins » (trad. Gustave Cohen, 1955, p. 66). Plus récemment, Martin Bazil (dans *Le théâtre français du Moyen-Âge...*, op. cit., p. 150) a souligné que le port à l'envers de la chape témoignerait d'une « volonté de tracer une frontière entre le monde "réel" et celui de la représentation ». D'après l'ordinaire du XIV^e siècle de la même ville, on observe en outre que ce costume s'enrichit de nouveaux éléments, notamment de bonnets (« *habeant cappelos super capita* »), et de barbes (« *sint barbati* »). Le port de la barbe étant interdit aussi bien aux moines qu'aux chanoines, on peut supposer le recours à des barbes postiches pour les besoins de la représentation.
64. Dans le drame de Saint-Benoît-sur-Loire, dans lequel les disciples sont « *vestiti tunicis solummodo et cappis, capuciis absconsis ad modum clamidis, pileos in capitibus habentes et baculos in manibus ferentes* », c'est-à-dire « vêtus de tuniques d'une seule pièce et cachés par des coiffes et des capuches à la façon d'une chlamyde, et portent des bonnets sur la tête et des bâtons dans la main ».
65. Le drame des pèlerins de Saint-Benoît-sur-Loire (Orléans, Bibliothèque municipale, 201) rapporte que le Christ doit apparaître « portant une besace et une longue palme, bien préparé à la manière du pèlerin, un bonnet sur la tête, vêtu d'un surcot et d'une tunique, les pieds nus » (« *peram cum longa palma gestans, bene ad modum Peregrini paratus, pileum in capite habens, hacla vestitus et tunica, nudus pedes* ») (trad. Edmond-René Labande, *Pauper et peregrinus. Problèmes, comportements et mentalités du pèlerin chrétien*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 516).
66. Dessin à la plume provenant d'un missel de l'abbaye Saint-Julien de Tours (Auxerre, Trésor de la cathédrale Saint-Étienne).
67. Dans la *Passion* d'Arnoul Gréban, les disciples devaient se munir de leurs bourdons (« Voicy noz bourdons aprestez »), avant d'entamer leur marche en direction d'Emmaüs. De multiples indices nous invitent à attester le caractère pérégrin de leur habillement dans un certain nombre d'autres pièces. Dans la passion bourguignonne de Semur, comme dans la passion d'Arras, les deux disciples se distinguent comme « premier pèlerin » et « deuxième pèlerin », ce qui ne laisse guère de doute sur la caractérisation des personnages. Quant à la passion de Valenciennes, elle est introduite par un intitulé relativement explicite, annonçant « come Jesus s'apparut aux deux pelerins alant en Emaus ». Dans la passion catalane comme dans la passion rouergate, la femme de l'aubergiste les qualifie de « romieus », ce qui tend de nouveau à renforcer cette appréhension.
68. Dans la *Passion* de Gréban, il est stipulé qu'« Icy vient Jhesus en fourme d'un pelerin ». Dans l'ensemble des *Passions*, il est d'ailleurs rappelé que l'acteur incarnant Jésus doit apparaître à la manière d'un pèlerin. Au début du XVI^e siècle, l'une des didascalies de la passion de Mons précise même qu'il faut « Advertir Jhesus de se metre en forme de pellerin pour comparoir aux Pelerins d'Emaux ».
69. Lorsqu'il apparaît aux Onze, il est vêtu d'une tunique blanche et d'une chape rouge (cf. Thierry Revol, *Représentations...*, op. cit., p. 421-422).
70. Bible moralisée de saint Louis (Tolède, cathédrale, t. III, f° 73v-74r).

71. *Passion d'Arras* (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 697, f° 284v à 290v), Arras, ca. 1420-1430.
72. Cela explique sans doute le fait que les disciples aient changé d'apparence entre ces deux mêmes scènes, ce qui était sans doute difficilement réalisable dans le cadre de la représentation théâtrale. Notons par ailleurs que cet artifice n'est pas spécifié dans les rubriques de la *Passion d'Arras*. Voir à ce sujet, Laura Weigert, Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *Excavating the medieval image : manuscripts, artists, audiences. Essays in honor of Sandra Hindman*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 81-106.
73. Gustave Cohen, « La scène des pèlerins d'Emmaüs. Contribution à l'étude des origines du théâtre comique », *Études critiques sur la tradition littéraire en France*, Paris, Honoré Champion, 1909, p. 110, note 3.
74. Ce que laisse supposer l'utilisation du terme « *afferatur* » ; ce personnage devait apporter de l'eau destinée au lavement des mains des protagonistes.
75. En premier lieu, dans la *Passion catalane* (cf. Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 4232, f° 116 à 122).
76. *Passion d'Arras* (Arras, Bibliothèque municipale, 697, f° 284v à 290v), Arras, ca. 1420-1430.
77. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 815, f°246v ; Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f° 231r, 233v, 235r, 235v.
78. Vitrail *in situ*, ca. 1520-1530.
79. On observe, par ailleurs, une différence nette entre les pièces du Sud et celles du Nord de la France à la fin du Moyen Âge, notamment l'absence de personnages féminins dans les pièces septentrionales.
80. Notamment dans la statuaire du XIII^e siècle, à l'instar de ce que l'on peut observer sur un chapiteau historié provenant du cloître de Saint-Pons de Thomières (Cambridge, Fogg Art, 1922.67).
81. Dans le cas de Saint-Benoît-sur-Loire, les disciples pointent le château d'Emmaüs (« *ostendentes castellum* ») au moyen de leurs bâtons, afin de l'inciter à entrer avec eux.
82. Il est précisé dans le mystère de la Résurrection d'Angers que les disciples « prennent Jhesus par les manches d'un costé et d'autre, et le tirent doucement vers l'ostellerie d'Emaux ».
83. Comme nous l'avons vu plus tôt dans le drame liturgique d'Orléans, il est intéressant de noter que l'acte eucharistique était parfois précédé d'un lavement des mains, comme dans le mystère de la Résurrection d'Angers. Cléophas, dans ce cas, devait se charger de lui apporter de l'eau (« *Icy Cleophas offre a Jhesus de l'eau a laver ses mains* ») tandis que Luc lui tendait une serviette afin de s'essuyer (« *et Lucas luy offre une serviette a soy essuyer* »).
84. Comme on peut l'observer dans la passion de Mons (« *Icy Jhesus prend ung pain parti d'un coutiel, et fait le signe de le croix, et puis il le distribue* ») ou dans le Mystère de la Résurrection d'Angers (« *Icy diut estre ung pain rond tout entier sur la table couppe en croix sans qu'on l'apperçoive, et doit Jhesus faire le signe de la croix dessus qui tantost sera divisé par quartiers, puis en doit bailler aux pelerins qui congnoistront a la fraccion du pain que c'est Jhesus, qui incontinent joindront les mains et s'agenoilleront devant luy* »).
85. Un relief du XIII^e siècle provenant du Bourget-du-lac (Saint-Laurent, Bourget-du-Lac) pourrait constituer en cela une exception.
86. *Graduel à l'usage de Notre-Dame de Fontevraud*, dit d'Aliénor de Bretagne (Limoges, Bibliothèque municipale, 002, f° 117v), ca. 1250-1260.
87. Dans le drame rouennais, il est indiqué qu'ils sont comme frappés de stupeur (« *quasi stupefacti surgentes* »), ce qui se traduit probablement dans leurs expressions ou dans leurs gestes. Dans le bréviaire de Saintes, il est précisé que les disciples devaient se dresser ou surgir (« *assurgunt* »), ce qui suggère une réaction soudaine.
88. Vitrail *in situ*, début du XVI^e siècle.
89. Otto Pächt, *The rise...*, op. cit. ; Charles Reginald Dodwell, *The pictorial arts of the West 800-1200*, Yale, Yale University Press, 1993, p. 328-329.

90. D'après Gustave Cohen, il s'agirait d'une « sorte de praticable ou d'échafaud, présentant un espace libre suffisant pour y placer une table et trois chaises, et dominé par une muraille ou une tour crénelée dont l'aspect était subordonné aux ressources et à l'ingéniosité des pieux organisateurs » (cf. Gustave Cohen, « La scène des pèlerins d'Emmaüs... », art. cit., p. 111 ; Elie Konigson, *L'espace...*, op. cit., p. 39 considère, en revanche, que cet édifice pourrait s'apparenter à la forme d'un ciborium.

91. Ainsi aux XII^e-XIII^e siècles, le drame anglo-normand intitulé *La Seinte Resureccion* situe Emmaüs au même endroit que la Galilée, soit dans le massif occidental de l'édifice, où l'iconographie prenait souvent place à la même période.

92. D'après Karl Young, *Drama of the Medieval Church...*, op. cit., t. I, p. 470 : « D'après la formule liturgique finale, j'en déduis que la représentation avait lieu dans le chœur, avant la procession aux fonts ».

93. Dans ce cadre, les seules véritables informations relatives à la scénographie de l'épisode d'Emmaüs se rapportent aux représentations des mystères de la passion de Mons en 1501, et de Valenciennes en 1547.

94. Gustave Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Honoré Champion, 1925, p. LXXXV. Pour la passion de Mons, plus d'une soixantaine de mansions différentes ont pu être recensées.

95. Arnoul Gréban, *Passion* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f° 231r, 233v, 235r, 235v), 1470.

96. Il s'agit de la première vignette, représentant la marche des deux disciples, ainsi que des deux dernières, illustrant leur arrêt avec le Christ devant la porte de l'hostellerie d'Emmaüs et leur repas.

97. Il est intéressant d'observer que ce même dallage est utilisé à la fois pour des scènes d'intérieur et d'extérieur, comme l'atteste la vignette représentant leur arrivée devant l'auberge d'Emmaüs, dont on aperçoit le sol derrière le chambranle de la porte ouverte.

98. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France 815, f° 246v.

99. *Passion* d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, 697, f° 284v à 290v), Arras, ca. 1420-1430.

100. Nous pourrions établir un même commentaire pour les illustrations de la *Passion* de Valenciennes de 1547 réalisées en 1577 par le peintre et miniaturiste Hubert Cailleau trente ans après ; voir Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Genève, Slatkine reprints, 1998, p. 216 : « En composant le "portrait" du hourdement, Cailleau n'avait donc d'autre intention que de figurer en une représentation unique, les réalisations architecturales qui avaient ses préférences en 1577 et qu'il ne pouvait connaître en 1547, date à laquelle sa formation artistique était encore à ses débuts – c'est une raison de plus pour ne pas établir de liens entre la miniature et la représentation de 1547 ».

101. Orléans, Bibliothèque municipale, 201. Cf. Thierry Revol, *Représentations du sacré...*, op. cit., p. 249 : « Après ces paroles, ils se dirigeront pour s'asseoir sur des sièges préparés à cet effet, et on leur apportera de l'eau afin qu'ils se lavent les mains. Puis une table bien pourvue, sur laquelle on aura posé un pain entier, et trois galettes, ainsi qu'un calice avec du vin ».

102. *Passion* d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, 697, f° 284v à 290v), Arras, ca. 1420-1430.

103. Orléans, Bibliothèque municipale, 201 : « *Ipsi latenter discebat, quasi illis nescientibus* ».

104. La manière dont l'acteur disparaît n'est pas toujours clairement précisée, comme on peut l'observer dans la passion de Troyes, mais la manière dont il réapparaît aux Onze en offre un autre témoignage probant : « Ici s'esvanouyt Jhesus d'eulx et s'en vat habiller, comme il ressuscita, pour aler vers les appostres qui seront en leur senacle, et viendra par dessoubz terre ». Dans la mesure où il réapparaît « par-dessous terre », il y a tout lieu de penser que sa disparition s'effectue de la même façon.

105. Le mystère de la *Résurrection* d'Angers précise par ailleurs que le chemin qu'il doit emprunter sous le sol lui permettra de rejoindre ainsi l'emplacement figurant Jérusalem (« *Tunc Jhesus evanescat ab eis per viam que sub terra erit tendens in Jherusalem* »).
106. Graduel à l'usage de Notre-Dame de Fontevraud, f° 117v.
107. Elie Konigson, *La Représentation...*, op. cit., p. 55.
108. *Ibid.*, p. 43.
109. Véronique Dominguez, *La scène et la croix...*, op. cit. : « C'est le trucage qui suscite l'admiration du spectateur comme celle des "pèlerins" d'Emmaüs devant lesquels disparaît Jésus » (p. 201).
110. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f° 235v.
111. Le mur en question est d'ailleurs le seul dans la scène à ne pas être recouvert d'une tapisserie.
112. *Passion* d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, 697, f° 284v à 290v), Arras, ca. 1420-1430.
113. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 815, f° 246v ; Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f° 231r, 233v, 235r, 235v.
114. Corneliu Dragomirescu, « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales* 59, 2010, p. 63-75, p. 63.
115. *Ibid.*, p. 75.
116. Voir à ce sujet, Laura Weigert, Pascale Charron, « Illuminating... », art.cit.
117. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 815.
118. Corneliu Dragomirescu, « Vers une typologie... », art.cit. : « Dans le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 815, les images représentent d'habitude un seul personnage (l'image est associée à leur première intervention dans le dialogue) et seules les images accompagnant les moments clés de l'action sont conçues comme des scènes collectives [...] » (p. 71).
119. *Passion* d'Arras (Arras, Bibliothèque municipale, 697, f° 284v à 290v), Arras, ca. 1420-1430.
120. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 6431, f° 231r, 233v, 235r, 235v.
121. Arnoul Gréban, *Passion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 815.
122. Une analyse à l'échelle de l'Occident aurait apporté un constat différent, notamment celle du contexte italien.
123. Rappelons, par ailleurs, le fait que des échanges s'effectuaient également entre la prédication mendicante et le théâtre. Sur ce sujet, consulter *Prédication et Performance du XII^e au XVI^e siècle*, Marie Bouhaïk-Gironès et Marie-Anne Polo de Beaulieu (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013.
124. Au sujet plus général des rapports textes/images, consulter *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Sandrine Hériché-Pradeau, Maud Pérez-Simon (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
125. Dans ces deux régions, le phénomène est particulièrement visible dans le vitrail de la fin du Moyen Âge.

RÉSUMÉS

Dans le sillage des travaux pionniers menés par l'historien d'art français Émile Mâle (1862-1954), notre connaissance des images médiévales occidentales s'est enrichie au siècle dernier grâce aux

perspectives offertes par l'étude de la dramaturgie des XI^e-XVI^e siècles. Depuis les années 1920, l'iconographie de l'apparition du Christ à Emmaüs (Luc, 24, 13-35) constitue un des exemples souvent retenus par l'historiographie pour illustrer les interactions entre l'image et le drame liturgique. À la lumière de ce constat, il convenait de rouvrir ce dossier afin de mieux identifier les rapports entre ces deux voies d'expression. Si l'étude a souvent été menée dans le seul cadre du drame liturgique, nous l'avons ouvert à celui des Mystères de la Passion, dans lesquels l'apparition du Christ à Emmaüs connut d'importants développements. Limitée au contexte des productions littéraires et iconographiques du contexte « français », notre investigation donne cependant lieu à un constat mitigé. À l'exception des images issues de rares manuscrits de théâtre illustrés, l'iconographie n'offre bien souvent qu'un reflet assez éloigné des textes dramatiques correspondants.

With the help of Emile Mâle's (1862-1954) pioneer researches on art history, our knowledge about western medieval images has improved during the last century thanks to the interesting study of dramaturgy (XIth-XVIth centuries). Since the 1920's, the iconography of the apparition of Christ in Emmaus (Luke, 24, 13-35) is one of the examples currently chosen by historiography in order to illustrate interactions between images and liturgical dramas. In the light of this observation, I reopened this file with the aim of identifying in a better way the relationships between these two ways of expressions. If this study has been often led in liturgical dramas' field, I have opened it to *Mystères de la Passion*, in which the apparition of Christ in Emmaus knew important developments. Restricted to French literary and iconographical productions, my investigation leads nevertheless to mixed results. With the exception of images taken from rare illustrated theatre manuscripts, the iconography is most of the time quite different from the corresponding dramatic texts.

INDEX

Mots-clés : apparition du Christ à Emmaüs, dramaturgie, drame liturgique, iconographie, mise en scène, mystère, paratexte, théâtre

Keywords : dramatic art, liturgical drama, mystery play, paratext, Road to Emmaus appearance, theater, theater production

nomsmotscles Arnoul Gréban, Eustache Mercadé, Jean Bodel, Luc (saint), Rutebeuf

Parole chiave : allestimento, apparizione di Gesù sulla strada di Emmaus, dramma liturgico, dramaturgia, iconografia, mistero, paratesto, teatro

AUTEURS

CLAIRE BONNOTTE

Chercheuse post-doctorante